ISSN 2654-2366

Archive



Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 2 – 2006 Offprint

Volume No: Archive Volume 2, 2006
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: December 05, 2006

Παραπομπή ως: Καλογερόπουλος, Κ. 2006. "Αφαίρεση και νατουραλισμός σε θέματα της πρώιμης βυζαντινής περιόδου", Archive 2, (5 Δεκ): 55-59 DOI: 10.5281/zenodo.4592399

Αφαίρεση και νατουραλισμός σε θέματα της πρώιμης βυζαντινής περιόδου

Λέξεις-κλειδιά: *αφαίρεση, βυζαντινή περίοδος, νατουραλισμός*

Κ. Καλογερόπουλος, Δρ. Πανεπιστημίου Αιγαίου

Abstract

In this short essay we are researching naturalism and abstraction as trends in specific samples of early Byzantine art from the field of sculpture, painting and small crafts. The transition from naturalism to abstraction is a dominant element in the process of the historical transition of art from the Late Roman to the Early Byzantine period and is therefore a turning point in distinguishing and establishing a truly unique conception of the art.

Εισαγωγή



Η βάση του οβελίσκου του Θεοδοσίου Α' στην Κωνσταντινούπολη. 390-391. Ankara, Ministry of Culture General Directorate of Monuments and Museums. Φωτογραφικό αρχείο Α. Καμάρα, © Ministry of Culture General Directorate of Antiquities and Museums, Ankara

Στην παρούσα μελέτη θα επιχειρήσουμε να αναζητήσουμε τον νατουραλισμό ή την αφαίρεση ως τάσεις σε συγκεκριμένα δείγματα της πρώιμης βυζαντινής τέχνης από το χώρο της γλυπτικής, της ζωγραφικής και της μικροτεχνίας. Η μετάβαση από το νατουραλισμό[1] στην αφαίρεση[2] είναι ένα κυρίαρχο στοιχείο στη διαδικασία της ιστορικής μετάβασης της τέχνης από την Ύστερη Ρωμαϊκή στην Πρώιμη Βυζαντινή περίοδο και ως εκ τούτου είναι ένα σημείο αιχμής για τη διάκριση και καθιέρωση μιας πραγματικά μοναδικής αντίληψης για την τέχνη[3].

Γλυπτική της πρωτοβυζαντινής περιόδου

Ως θέμα γλυπτικής επιλέχθηκε η βάση του οβελίσκου του Θεοδοσίου Α΄, που βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη, στο χώρο του αρχαίου ιπποδρόμου. Ο οβελίσκος στήθηκε το 390, από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο ως τιμητική στήλη εις ανάμνηση των πολεμικών κατορθωμάτων του[4].

---

[1] Ως απομίμηση της φυσικής πραγματικότητας.

[2] Η αφαίρεση ως αναζήτηση της υπερβατικότητας. Βλ. επίσης, Αλμπάνη 1999, 22.

[3] Είτε επιθυμεί να ασπαστεί κανείς τη θεωρία της «καλλιτεχνικής πρόθεσης» του Riegl για τα έργα της Πρώιμης Βυζαντινής περιόδου ή όχι, το αποτέλεσμα είναι ότι μέσω τούτης της τεχνοτροπίας επιτυγχάνεται η απόδοση της πνευματικής έντασης και του ισχυρού συναισθήματος με έναν τρόπο μοναδικό, μάλλον ιμπρεσιονιστικό παρά εξπρεσιονιστικό, όπως ισχυρίζεται ο Hauser, που δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πνευματική σημασία των απεικονιζόμενων αντικειμένων ή πράξεων. Βλ. επίσης, Hauser 1976, 161-165.

[4] Τον οβελίσκο που στηρίζεται σε αυτή τη βάση έφερε στην Κωνσταντινούπολη ο Θεοδόσιος Α΄ από την Αίγυπτο και συγκεκριμένα από τον ναό του Καρνάκ. Σε μία από την όψεις του ανάγλυφου της βάσης απεικονίζεται ο αυτοκράτορας να παρακολουθεί την ανύψωση του οβελίσκου πάνω στη βάση. Ο

Στην πραγματικότητα εδώ έχουμε μια συνέχεια της ρωμαϊκής παράδοσης της μνημόνευσης των αυτοκρατόρων, αλλά στη ρωμαϊκή παράδοση πάνω στη βάση συνήθως εγειρόταν άγαλμα της βασιλικής οικογένειας. Στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιήθηκε ένας απλός οβελίσκος, κάτι που τονίζει ακόμα περισσότερο την ήδη υπάρχουσα αφαιρετική τάση στο ισχυρό ανάγλυφο της βάσης, όπου απεικονίζεται ο αυτοκράτορας ανάμεσα στους γιους του και αξιωματούχους να παρακολουθεί αγωνίσματα του ιπποδρόμου. Η έλλειψη προοπτικής και ο επαρχιωτισμός της ύστερης ελληνορωμαϊκής τέχνης είναι εμφανής στα μεγέθη και την ιεραρχική διάταξη του έργου, που θυμίζει έντονα τον «Νεκρό Malku και την κόρη του»[5].



Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Εγκαυστική εικόνα του 6ου αι. Σινά, Μονή Αγ. Αικατερίνης, Β*οκοτόπουλος, Π., Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Εικόνες,* Εκδ. Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1995, σ. 30, εικ. 2. © Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πιθανώς πως είναι μια «ευανάγνωστη σύνθεση που παραπέμπει νοηματικά στην υπερχρονική και υπεράνθρωπη διάσταση της αυτοκρατορικής εξουσίας»[6]. Ο αυτοκράτορας στο κέντρο και στο υψηλότερο σημείο του ανάγλυφου ξεχωρίζει εύκολα ως κεντρική μορφή. Εκατέρωθεν αυτής της κεντρικής μορφής αναπτύσσεται η οικογένεια σε μικρότερες διαστάσεις. Πίσω του διακρίνονται οι αξιωματούχοι και στο κατώτερο σημείο, κάτω από το διάζωμα της αυτοκρατορικής εξέδρας οι αθλητές πιθανώς του ιππόδρομου ή υπήκοοι, σε ακόμα μικρότερο μέγεθος.

Ζωγραφική της πρωτοβυζαντινής περιόδου

Σε ότι αφορά στη ζωγραφική επιλέχθηκε *Ο Χριστός Παντοκράτωρ,* εγκαυστική[7] εικόνα σε φυσικό μέγεθος, από το πρώτο μισό του 6ου αιώνα, που βρίσκεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Η εικόνα, που έχει διαστάσεις 84 cm ύψος X 45,5 cm πλάτος[8], και είναι πολύ καλά συντηρημένη στον ξηρό αέρα της χερσονήσου του Σινά, παρουσιάζει μια εντυπωσιακή κατά την άποψή μας εικόνα του Χριστού. Υπάρχει μια μικρή ασυμμετρία στα μάτια, η οποία τραβά την προσοχή του θεατή. Πιθανώς θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει κάποια συγγένεια ανάμεσα

οβελίσκος είχε στηθεί από τον Τούθμωσι Γ΄, εις ανάμνηση των πολεμικών νικών του και τα ιερογλυφικά που είναι σκαλισμένα πάνω του τον απεικονίζουν να θυσιάζει στον Άμμωνα-Ρα.

[5] Βλ. Αλμπάνη 1999, 25, εικ 6.

[6] Αλμπάνη 1999, 25.

[7] Τεχνική, σύμφωνα με την οποία οι χρωστικές ουσίες αναμιγνύονται με κερί ή κερί και ρητίνη και εφαρμόζονται με πυρωμένο σίδερο ή άλλο μέσο. Η τεχνική χρονολογείται περίπου από τον 2ο ΠΚΕ αιώνα στην Αίγυπτο αλλά χρησιμοποιήθηκε επίσης στη Ρώμη, την Ελλάδα και άλλες χώρες. Είναι ευρέως διαδεδομένη τεχνική στη βυζαντινή τέχνη, περίπου ως την περίοδο της Εικονομαχίας. Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος περιγράφει την τεχνική, σύμφωνα με την οποία η χρωστική ουσία απλωνόταν στο ξύλο ή τον τοίχο με πυρωμένο σίδερο. Η τεχνική χρησιμοποιήθηκε και στη βυζαντινή τέχνη, επεβίωσε και εμφανίστηκε πάλι κατά τον 19ο και 20ό αιώνα με καλλιτέχνες όπως ο Diego Rivera, ο Karl Zerbe, ο Danid Aronson κ.α. Βλ. επίσης Πανσελήνου 2002, 103.

[8] Βλ. Lowden 1999, 96.

στα μάτια αυτής της βυζαντινής εικόνας και στα μάτια των προσωπογραφιών του Φαγιούμ[9] ή εκείνων που παράχθηκαν στη Ρωσία στους επόμενους αιώνες, ειδικά από τον Andrei Rublev[10].

Ο Χριστός είναι ντυμένος με τον παραδοσιακό πορφυρό χιτώνα[11]. Το φωτοστέφανο που περιβάλλει το κεφάλι του φέρει σταυρό και μια σειρά διακοσμητικές χάντρες στην περιφέρειά του. Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι η διαφορά ανάμεσα στο χρώμα του προσώπου και το χρώμα των χεριών. Σύμφωνα με τον Kurt Weitzmann, «η υψηλή ποιότητα αυτής της εικόνας στηρίζεται στο λεπτό χειρισμό της σάρκας, που υποδεικνύει μια σταθερή σχέση με τη κλασική παράδοση, και στη δυνατότητα του καλλιτέχνη να ξεπερνά την ανθρώπινη φύση του Χριστού με τη μεταβίβαση της εντύπωσης του άχρονου, που συνδέεται με το θείο»[12].

Κατά την άποψή μας στη συγκεκριμένη εικόνα συνυπάρχουν οι νατουραλιστικές τάσεις της κλασικής παράδοσης –ιδιαίτερα στο πρόσωπο- με την προσπάθεια του καλλιτέχνη να προχωρήσει στην αφαιρετική διαδικασία και να προβάλλει μια άχρονη Ύπαρξη πίσω από την ανεικόνιση του συγκεκριμένου προσώπου, χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες χρωματικές αποδόσεις, τη μετωπικότητα, την έκφραση των ματιών, τα σύμβολα του φωτοστέφανου και του σταυρού.

Μικροτεχνία της πρωτοβυζαντινής περιόδου

Το υπατικό δίπτυχο του Ιουστινιανού είναι ένα από τα υπατικά δίπτυχα –αντιπροσωπευτικά έργα της πρώιμης βυζαντινής μικροτεχνίας- που παράγονταν χάριν των υπάτων της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας κατά τη διαδοχή τους στο αξίωμα. Τα υπατικά δίπτυχα αντλούν την καταγωγή τους από τις ρωμαϊκές πινακίδες (*pugillares*)[13]. Το πρωιμότερο διασωθέν υπατικό δίπτυχο είναι εκείνο του Φλάβιου Φήλικος (Flavius Felix) υπάτου της Δύσης το 428[14]. Η σειρά τελείωσε το 541, όταν ο Ιουστινιανός αποφάσισε ουσιαστικά την κατάργηση του αξιώματος, αποποιούμενος τον τίτλο.



Δίπτυχο του Ύπατου Ιουστινιανού. Πρώιμη Περίοδος, Έργο εργαστηρίου Κωνσταντινούπολης © Metropolitan Museum of Art

Περιγραφή

Το δίπτυχο είναι έργο του 521 εργαστηρίου της Κωνσταντινούπολης, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης (Metropolitan Museum of Arts), με αρ. κατ. 17.190.52,53. Είναι κατασκευασμένο από ελεφαντόδοντο και οι διαστάσεις κάθε τμήματος είναι 35,2 εκ. ύψος, 13,7 εκ. πλάτος και 1 εκ. βάθος. Μεγαλύτερες διαστάσεις ως προς το πλάτος τουλάχιστον δεν είναι επιτρεπτές, εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης του υλικού. Στην κορυφή του διπτύχου βρίσκεται σκαλισμένη επιγραφή, χωρισμένη στα δύο κομμάτια του διπτύχου. Φαίνεται πως ο Ιουστινιανός, ο επιφανέστερος πιθανώς αυτοκράτωρ της πρώιμης βυζαντινής

[9] Πανσελήνου 2002, 97.

[10] Βλ επίσης Weitzmann 1982, 55.

[11] Με τον πορφυρό χιτώνα συμβολίζεται το αίμα του Χριστού, το οποίο θυσίασε για χάρη μας, ενώ ο μανδύας ή «ιμάτιον» σε σκούρο μπλε συμβολίζει το μυστήριο της θείας φύσης Του.

[12] Βλ. Weitzmann 1978, 40.

[13] Capps 1927, 60-101.

[14] Paris, Bib. N., Cab. Médailles.

περιόδου παρουσίασε το δίπτυχο σε μέλος της ρωμαϊκής συγκλήτου, αναγγέλλοντας την εκλογή του ως ύπατος, το υψηλότερο δηλαδή αξίωμα του ρωμαϊκού κράτους[15].

Η επιγραφή

Η επιγραφή του κειμένου έχει σκαλιστεί σε μεγαλογράμματη λατινική γραφή, είναι λιπογραφική[16], έχει δε ως εξής: (*FL[avius] PETRVS ΣABBAT[ius] IVSTIN[ianus] V[ir] I[n]L[ustris]*) COM[es] MAG[ister] EQQ[uitum] ET P[editum] PRAES[entalis] ET C[onsul] ORD[inarius][17].
Στα κεντρικά φυλλόσχημα μετάλλια με εμφανείς σασσανιδικές επιδράσεις –παρούσες άλλωστε στη γλυπτική της ίδιας περιόδου- αναφέρονται τα παρακάτω:
(*MVNERA PARVA QVIDEM PRETIO SED HONORIBVS ALMA*) PATRIBVS ISTA MEIS OFFERO CON-S[ul] EGO[18].
Τις τέσσερις γωνίες, σε κάθε κομμάτι του διπτύχου κοσμούν ρόδακες με λεοντοκεφαλές στο κέντρο.

Τεχνοτροπίες, νοήματα

Οπωσδήποτε στο συγκεκριμένο έργο είναι εμφανής η αφαιρετική τάση. Τα μοναδικά στοιχεία στα οποία θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε κάποια τάση νατουραλισμού είναι οι ρόδακες με τις λεοντοκεφαλές, αλλά η απλή, λιτή γραμμή του όλου έργου υπερισχύει, δεδομένου ότι λείπει οποιαδήποτε προσωπογραφική απεικόνιση.

Στη μία πλευρά αυτών των διπτύχων σκαλιζόταν το όνομα, ο κατάλογος αξιωμάτων (*cursus honorum*) και ενίοτε το πορτραίτο του ύπατου, γεγονός που παρέχει στους ύστερους ερευνητές, προσωπογραφικές και ιδεολογικές πληροφορίες.

Επίλογος

Τα έργα που παρουσιάστηκαν μεταξύ του 4^ου^ και του 6^ου^ μ.Χ. αιώνα δείχνουν σε γενικές γραμμές τη σαφή απομάκρυνση από τις νατουραλιστικές επιδράσεις της ύστερης ρωμαϊκής περιόδου. Αν και το νατουραλιστικό στοιχείο πιθανώς να μην εξέλιπε ποτέ παντελώς από τη βυζαντινή τέχνη, εντούτοις είναι φαίνεται ως ήσσονος σημασίας. Η αφαιρετική τάση που αναδεικνύεται ως πυρήνας της βυζαντινής τέχνης, τουλάχιστον στην πρώιμη περίοδο –κατά την άποψή μας και σε μεταγενέστερες περιόδους- δημιουργεί μια σχολή, τις επιδράσεις της οποίας θα πρέπει πιθανώς να αναζητήσουμε σε όλη τη μεταγενέστερη πορεία της ευρωπαϊκής τέχνης, ιδιαίτερα στο ιμπρεσιονιστικό κίνημα. Στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο θα μπορούσαμε να πούμε ότι κυριάρχησε μια αυστηρά δομημένη, υπερβατική μορφή της τέχνης, η οποία επηρεάστηκε κατόπιν έντονα από την εικονομαχική περίοδο, αλλά έθεσε το θεμέλιο λίθο στη σημειολογία της βυζαντινής εν γένει και μεταβυζαντινής τέχνης.

---

[15] "Two Panels of an Ivory Diptych Announcing the Consulship of Justinian [Byzantine] (17.190.52,53)". Στο *Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art*, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/ho/06/eusb/hod_17.190.52,53.htm (April)

[16] Λιπογραφία ή συντόμευση για λόγους οικονομίας χώρου μάλλον, παρά απλογραφία με την αυστηρή έννοια του όρου. Βλ. επίσης Mioni 1991, 121, 125.

[17] Ο Φλάβιος Πέτρος Σαββάτιος Ιουστινιανός, Ανήρ Επιφανής (ένδοξος) Μέγας Κόμης (στρατηγός) του Ιππικού και του Πεζικού και Πρώτος Ύπατος ... Αυτά τα Μικρά Δώρα αλλά Άξια εις τους Τιμημένους Πατέρες, προσφέρω Εγώ ο Ύπατος. (ελεύθερη μετάφραση).

[18] Σε πλάγια γραφή παρατίθεται η συνέχεια των επιγραφών στο άλλο κομμάτι του διπτύχου.

Βιβλιογραφία

Αλμπάνη, Τζ. 1999. *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Τομ. Β΄, Πάτρα: Ε.Α.Π.

Capps, Jr.E. 1927."Studies in the Late Antique Undertaken in the School of Classical Studies of the American Academy in Rome 1925-1926", The Art Bulletin 10(1), (Sept. 1927): 60-101.

Hauser, A. 1976. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης,* Τόμ 1, Αθήνα: Κάλβος.

Lowden, J. 1999. *Πρώιμη Χριστιανική και Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Mioni, E. 1991. *Εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Πανσελήνου, Ν. 2002. *Βυζαντινή Ζωγραφική, Η Βυζαντινή Κοινωνία και οι Εικόνες της*, Αθήνα: Καστανιώτης

Weitzmann, K. (ed.) 1982. *The Icon*. New York: Alfred A. Knopf.

Weitzmann, K. 1978. *The Icon: Holy Images--Sixth to Fourteenth Century*. New York: George Braziller.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG